

## LALENTE DE LA GUERRA

Interrogar a las fotografías, preguntar por el «cómo» y el «por qué» éticos, además de técnicos y estéticos, de su realización, es ahora un modo crítico dominante. Influye en la elección y la disposición de las fotos colgadas en las exposiciones, extendidas por diez lugares del sur de Inglaterra, que componen la Bialnal Fotográfica de Brighton 2008: *Memory of Fire: The War of Images and Images of War* [*Memoria del fuego. La guerra de las imágenes e imágenes de la guerra*]. En un ensayo sobre las exposiciones «Rearranging Corpses, Curatorially» [Redistribuir los cadáveres, comisarialmente] publicado en *Photoworks*, el comisario Julian Stallabrass expone con claridad cuáles son los problemas que surgen cuando las pruebas y el arte se mezclan. Describe un debate sobre la inclusión de un gran grabado de un niño herido, realizado por Simon Norfolk, en *The Sublime Image of Destruction* [*La sublime imagen de la destrucción*], una exposición de la Bialnal en Bexhill que muestra fotografías muy grandes de paisajes destruidos y edificios aplastados:

Norfolk y yo queríamos exponer la imagen porque describía con franqueza las consecuencias de la guerra de tal modo que situaba a los espectadores (en especial a aquéllos cuyos gobiernos están implicados en la acción militar) en un lugar profundamente inquietante. A Norfolk lo habían animado a sacar la foto los iraquíes que se encontraban en el lugar, sin duda por razones similares. No obstante, la ampliación propuesta de la imagen a escala de fotografía de museo, y que se mostrase bajo el concepto de lo sublime, preocupaba al artista y a los comisarios del De La Warr Pavilion [...] al final decidimos no incluir el grabado. Pero nuestra incertidumbre acerca de esta imagen aumentó la dificultad de tener en cuenta la particularidad y la generalidad: que las crueldades representadas son habituales, y que les ocurren a individuos: a este niño que no debería verse reducido a icono de lo general.

Esta sensibilidad a la fusión de los significados, los usos y las negociaciones que rodean a la fotografía de guerra marca todas las exposiciones de la Bialnal. Cada una tiene un carácter específico, y es bueno que no se expongan en un sólo lugar. Ir de Bexhill a Brighton, y de Brighton a Chichester, nos da tiempo para pensar. El contenido es amplio; hay fotos viejas y nuevas, arte de museo y fotoperiodismo, fotografías de aficionados

y de profesionales. Son exposiciones didácticas que nos trasladan a las escaramuzas en diversos frentes. Stallabrass mantiene una actitud abierta respecto al uso que se puede dar a los contrastes que ofrecen:

Al hacer ese juego de contrastes, no ha habido un esfuerzo de composición consciente por mi parte, sino, por el contrario, un intento de alcanzar una claridad máxima. Esto no quiere decir que uno no emerja o se vuelva manifiesto. Acerca de la pregunta inevitable sobre si mi trabajo como comisario tiene una estética, o si hay un modo hermoso de disponer los cadáveres, sobre eso debo guardar silencio.

La parte de la Biental que mejor capta la actual situación de la fotografía bélica es *Iraq through the Lens of Vietnam* [Iraq a través de la lente de Vietnam], en la University of Brighton Gallery. Incluso cuando una guerra se ha acabado, es fácil olvidar que hay dos puntos de vista para mirarla. Una de las virtudes de la exposición de Brighton es que tiene imágenes de las guerras de Vietnam y de Iraq tomadas desde ambos lados. Las historias que ofrecen –nuestra gente, hombres buenos que luchan con dureza, que sufren y mueren– se reflejan mutuamente. Dentro del periodo que cubre –desde la década de 1960 hasta el presente– la fotografía fija estaba perdiendo su importancia como fuente visual dominante de las noticias bélicas, una posición que había ocupado crecientemente desde que Robert Fenton tomó fotos durante la Guerra de Crimea y Mathew Brady durante la Guerra civil estadounidense (Brady competía con dibujantes del calibre de Winslow Homer). El arte del fotoperiodismo se desarrolló a partir de esos comienzos durante dos Guerras Mundiales y la Guerra de Corea hasta alcanzar su apoteosis en Vietnam. Para entonces, sin embargo, se veía ya el fin de su dominio. Las revistas ilustradas aún no habían muerto: el trabajo de Larry Burrows para *Life* incluyó un famoso reportaje de muerte y caos en un vuelo de helicóptero, y grandes ensayos fotográficos realizados durante las excursiones al frente. Pero estaban perdiendo terreno ante la inmediatez de la televisión. Las fotos de Don McCullin para *The Sunday Times* eran más impactantes reproducidas en la revista en color, no publicadas por separado. Las imágenes colgadas en la exposición por Burrows y McCullin muestran el terror y la aflicción de la guerra, pero el tiempo en el que un fotógrafo podía adoptar una función heroica como cronista de la amarga historia de una nación, se acercaba a su fin.

Cuando llegó Iraq nos encontrábamos en un nuevo entorno técnico. De ambos lados surgen imágenes interminables. Los aparatos digitales cubren la escena tan completamente que ninguna imagen es ahora inherentemente rara. Incluso el momento de la muerte se convierte en lugar común cuando los armamentos fotografían sus propios objetivos. El teléfono digital con su cámara (fija o en movimiento) ha acercado el metafórico «soy una cámara» tanto como es posible a una realidad. Por lo tanto, aunque sigue habiendo fotógrafos de combate –cuyo estatus, cuando están «empotrados» hace explícito lo que siempre fue un partidismo implícito– su

trabajo se ve enfrentado a imágenes sin composición y sin arte. Hay en estas exposiciones muchas tomadas de blogs, páginas de Internet no oficiales y, más significativamente, de las cámaras de los soldados estadounidenses que parecen tener un especial derecho a la verdad. La pared de imágenes que muestra la humillación y la tortura de hombres en la cárcel de Abu Ghraib en Bagdad carece de arte, la calidad de su caos con flash es algo que reconocemos de las fotos de fiestas nocturnas o de muchachas de paseo por la ciudad; las imágenes más inquietantes de la guerra son parientes de aquellas que se insertan en nuestras propias cámaras digitales. Las imágenes que siguen la tradición fotoperiodística ejemplificadas por los fotógrafos estrella de la Guerra de Vietnam que parecían ofrecer una verdad no mediada son, lo vemos ahora, ejercicios de retórica visual, que usan hábitos compositivos y gestos reveladores que pueden percibirse ya en Goya o Delacroix. Son ciertas a su modo, conmovedoras y maravillosas, pero no visualmente inocentes.

### *Distancia y destrucción*

Otras exposiciones de la Bienal muestran a fotoperiodistas y fotógrafos profesionales que encuentran terrenos modernos todavía no abrumados por la inundación popular y digital. Los grandes grabados de *The Sublime Image of Destruction*, realizados por Adam Broomberg y Oliver Chanarin, Simon Norfolk y Paul Seawright alcanzan una resolución de detalle superior a la que puede absorberse en una pantalla o en una página impresa: eso justifica su tamaño. La aceptación voluntaria de las limitaciones en el movimiento y en el tema que comportan las grandes e incómodas cámaras necesarias para producirlas establece una distancia entre el arte de museo —que es lo que son— y el reportaje diario. El problema de las relaciones humanas no se plantea ni puede evitarse (como demuestra la decisión de Stallabrass y Norfolk sobre la fotografía del niño herido). Los resultados son grandiosos, poderosos, a veces desolados e indiferentes: ése es el precio de convertirse en arte, de insinuar más que representar los problemas humanos, de exigir al público una mirada más larga y lenta.

La respuesta de Thomas Hirschhorn a la inundación digital es la contraria. Se inspira en sus aguas más profundas y turbias. *The Incommensurable Banner* [La pancarta inconmensurable] también es arte, pero un arte conceptual, vaciado de placer estético. Al tomar imágenes de cuerpos destruidos y de trozos de cuerpos, seleccionadas de imágenes que circulan por Internet e impresas, y al hacer de ellas una pancarta de 18 metros de largo, muestra los horrores de los que se apartan incluso los canales de noticias que anuncian que «podrían herir la sensibilidad de algunos espectadores»; el remilgo guía a la censura.

La escala temporal de la dedicación de Philip Jones Griffith a Vietnam fue larga; su condena de la guerra, *Vietnam, Inc.*, se publicó en 1971, pero siguió volviendo al país y *Agent Orange*, su reportaje sobre la fumigación

con gas naranja y los efectos de la dioxina producida por este herbicida en la población humana, se estrenó en 2004. En la exposición (también titulada *Agent Orange* y situada en la Pallant House Gallery de Chichester) fotografías en blanco y negro –algunas de fetos deformados en tarros; otras de niños con diversas discapacidades, muchos hermosos, muchos mostrando una asombrosa resistencia– cuelgan en las paredes. Un vídeo en color de un programa hecho sobre sus viajes de vuelta al país y el trabajo de los hospitales también se está mostrando en la galería. Las fotografías son arte, poderoso, a veces extraño, a veces hermoso, a menudo perturbador y horrible. Las propias palabras de Jones Griffith y el vídeo les dan contexto. Se convierten en pruebas. Pasan del vídeo a la pared y una respuesta estética sustituye a la social. No están completamente separadas. A medida que las imágenes icónicas de bebés deformados pasan a niños vivos y personas entrevistadas, a medida que las fotografías de guerra van seguidas de los afectados por sus consecuencias, la respuesta cambia de un modo a otro, se apaga y enciende como una bombilla defectuosa.

Estas exposiciones sobre la guerra tratan también inevitablemente de la tecnología de la imagen. Los libros que enseñan fotografía y afirman que «lo importante no es la cámara sino la persona que la utiliza» sólo cuentan parte de la verdad. En la guerra las nuevas cámaras, las emulsiones más rápidas y las lentes mejores favorecieron lo que Janet Malcolm denomina «la profunda misantropía de la cámara», su tendencia «a mostrar las cosas en su peor aspecto posible», su «voluntad de ir a lugares desagradables en los que nadie quiere aventurarse». Durante la Guerra civil estadounidense, Brady y sus fotógrafos llevaban a los campos de batalla cámaras oscuras portátiles. Su archivo de muertos de la Unión y la Confederación mostraba el inconfundible aspecto de muñeca de trapo de los cadáveres, de un modo que el arte nunca había imaginado, o deseado, mostrar. No podían mostrar un hombre corriendo; pero unas décadas después, los fotógrafos de guerra podían mostrar la acción, así como los cadáveres pudriéndose en las trincheras y los agujeros de granada en los campos de batalla de Flandes. Sin embargo, el uso de aparatos habituales para los fotógrafos profesionales de estudio y paisajistas –reconstrucciones, combinación de negativos, etcétera– ofrecía entonces uno de los primeros cuestionamientos de la noción de que la fotografía tiene una posición especial en cuanto prueba. *Photographing the First World War* [Fotografía de la Primera Guerra Mundial], en Charleston, East Sussex, expone fotografías del australiano Frank Hurley. Lo enviaron a las trincheras a documentar la contribución australiana a la Primera Guerra Mundial y él (era un buen fotógrafo profesional) combinó negativos y retocó las escenas como habría hecho si estuviera captando ilustraciones para un folleto turístico. Como fotoperiodista produjo algunas de las imágenes más reveladoras de la guerra; verídicas, pero no todas, estrictamente hablando, con categoría de prueba. En la Segunda Guerra Mundial y los años anteriores a ella, la cámara en miniatura (35 mm.) –la Leica y sus imitadores; en Corea y Vietnam la cámara réflex de una sola lente– se impuso. Se había dado un gran paso hacia el límite teórico de un aparato tan

rápido y sensible como el propio ojo. La cámara podía ir a cualquier parte si el fotógrafo estaba dispuesto. La cámara de televisión, ahora tan portátil como la cámara fija, acabaría imponiéndose como principal fuente de imágenes informativas, e incluso los periódicos usan tomas de pantalla para las ilustraciones.

### *Vocabularios de violencia*

Al entrar en algunas de las galerías de la Bienal nos advierten de que las imágenes son impactantes. Lo son; y uno se pregunta si puede darles algún uso a la revulsión, la tristeza y la ira que uno siente. ¿Podría la pancarta de Hirschhorn cambiar una mente? La historia no nos lleva a esperar que las descripciones de los horrores de la guerra afecten a la política. Pero ésa no es razón para mantenerlas en secreto. Tal vez los seres humanos tengan el deber de saber lo que las tribus humanas se hacen entre sí. Y si lo tienen ¿qué decimos de sentir placer por ello? Las fotos de guerras y ejecuciones, esclavitud y migración forzosa –imágenes, es decir, de inhumanidad planeada y sancionada– pueden llenar al espectador de furia impotente. Si somos impotentes y no hay placer en ella, ¿es la ira útil? Si *hay* placer, ¿son las fotografías (tomadas por personas que no están heridas, sin hogar ni hambrientas) moralmente dudosas? Si estamos convencidos de la insensibilidad de quienes deciden que la guerra debe afrontar las pruebas de sus horrores, ¿suscita cuestiones que esas pruebas vivan en la línea fronteriza entre arte e historia en libros y museos? No hará lo que muchos desearían que hiciera a los que declaran las guerras. ¿Qué nos hace, qué debería hacernos, a nosotros?

Una imagen de guerra puede, en su lapso de vida, recorrer toda la gama que va del reportaje directo hasta la prueba judicial y de la propaganda al arte. En cada paso del camino la imagen cambia hasta que, en una colección de las grandes fotografías de un hombre, puede reducirse a una nota a pie de página que diga cuándo y dónde se tomó. Las imágenes con suficiente fuerza como para considerarse arte cuentan sus historias de manera insistente. Las palabras parecen una distracción de la declaración visual. A lo largo de las décadas, las fotografías de guerra de Brady, Capa, McCullin, Burrows, Jones Griffiths y el resto han seguido esa senda. Es como si, una vez convertidas en arte fotográfico, exigiesen una respuesta diferente. Terminada la tarea informativa, política o propagandística, la estética puede imponerse.

Pero los debates recurrentes sobre famosas fotografías de guerra demuestran que incluso cuando se ven fríamente expuestas en libros y galerías, alejadas de las revistas y los periódicos en los que primero se expusieron, se produce un cuestionamiento de su categoría como prueba. ¿Se izó la bandera la primera vez en Iwo Jima como sugiere el fotógrafo? No. Saber que el sentido que la fotografía da de algo hecho en el fragor de la batalla es falso le desilusiona a uno. ¿Tomó Capa realmente la fotografía del

soldado español en el momento en el que lo hirió la bala? Parece casi seguro que sí, y eso elimina una duda que afectaba a su categoría, incluso como arte. Las fotografías son en ese aspecto diferentes de otras artes gráficas. Descubrir que el «yo vi esto» de Goya, inserto bajo uno de sus esbozos de *Los desastres de la guerra*, no era estrictamente cierto no disminuiría del mismo modo su fuerza.

No es sólo su carácter de prueba lo que diferencia a las fotografías. Tocaban nervios morales particulares: la violencia implícita en el vocabulario fotográfico («disparar», «tomar») sugiere que la cámara es un arma y que el fotógrafo quizá tenga el deber de proteger a un sujeto del daño que dicha arma pueda infligir. La mano que se extiende durante un enfrentamiento televisivo para tapar la lente cuestiona el derecho de ésta a tomar e interpretar. Puede ser un intento de ocultar algo malo, pero también una defensa de la intimidad. Subrayando la inquietud que provocan las fotografías —y a menudo son las fotografías memorables y hermosas las que más incomodidad provocan en el público: las imágenes tomadas por Diane Arbus de personas extrañas, marginales, locas o disfuncionales; las imágenes tomadas por Sally Mann de sus propios hijos, desnudos, lastimados o llorando— hay una sensación de que alguien está siendo utilizado, que a alguien le hacen decir algo, sin la posibilidad de respuesta —«pero yo no he dicho eso»— que tenemos si se ponen palabras en nuestra boca. Incluso cuando el sujeto quiere que se muestre la prueba —como los amigos del niño fotografiado por Norfolk— hay una responsabilidad adjunta a su uso.

El vocabulario de tomar y disparar puede sugerir violencia, pero enmarcar una foto puede hacer algo que es casi lo opuesto: separar al fotógrafo de la acción que se está registrando. Hay descripciones de fotógrafos de guerra en las que declaran estar en gran peligro pero de algún modo separados de él por el propio hecho de tener que componer las cosas en un visor. Estar separado del dolor de otros ¿no es un fallo moral? Ganarse la vida con ello, como mínimo de hacer iconos representativos de individuos que lo están pasando mal, puede ser un tipo de agresión y un acto de abandono. Encaja difícilmente con actitudes de intimidad y con derechos del individuo cada vez más reconocidos y legislados. Los fotógrafos de guerra han escrito sobre su profesión de un modo que sugiere que al final se muestra el estrés de ver cosas malas y no poder hacer mucho al respecto. Quienes registran el combate cercano y afrontan los mismos peligros que los hombres y mujeres a los que fotografían tienen muchas menos probabilidades de ser acusados de mirones que aquellos que, con el estómago lleno, toman fotos de niños hambrientos o fotografían fríamente a los desolados. Pero si bien nadie va a pedir documentos de cesión de derechos en medio de un enfrentamiento militar, apuntar cámaras hacia los muertos y los moribundos es siempre una trasgresión que debe estar justificada.

La fotografía es mucho más un *performance art* de lo que el parecido del producto final con dibujos y pinturas podría sugerir. Las funciones están retorcidas: el fotógrafo que mira al sujeto es el público, pero también, al

controlar el momento en el que se toma la fotografía, el actor. El sujeto puede actuar de manera voluntaria, pero casi siempre se produce una lucha de voluntades provocada por dos ideas sobre qué aspecto debería tener la imagen. En la búsqueda del tema por parte del fotógrafo o la fotógrafa –puede ser un ser humano, un efecto de luz, un animal o sólo cierta conjunción infrecuente de cosas ordinarias– el vocabulario de violencia se une al de persecución.

Dado que con mucha frecuencia sitúa en los espectadores la responsabilidad de interpretar, la fotografía es, de todas las artes, la que más capacidad tiene de provocarles incomodidad. Las citas escogidas mientras leía a Susan Sontag y a Janet Malcolm sobre la fotografía resaltan este aspecto. Wallace Stevens da una perspectiva de esto: «La mayoría de los reproductores modernos de la vida, también incluida la cámara, realmente la repudian. Nos tragamos el mal, nos atragantamos con el bien». Walter Benjamin decía que la fotografía había «conseguido convertir la miseria, al manejarla de un modo novedoso y técnicamente perfecto, en un objeto de disfrute».

Robert Frank, cuyas fotografías desoladamente maravillosas de Estados Unidos desmintieron el esperanzado y sentimental humanismo de *The Family of Man*, decía que «para producir un auténtico documento contemporáneo, el impacto visual debía ser tal que la explicación quedase anulada». Lo que las exposiciones de Brighton revelan es que la explicación siempre es necesaria y que para decir la verdad de lo que muestra, ninguna fotografía puede hablar por sí sola.